

KULTURA MASOWA NA UKRAINIE

BOGUSŁAW DOPART
Uniwersytet Jagielloński

WIESZCZ UKRAINY
W CZASACH JÓZEFA BOHDANA ZALESKIEGO,
JULIUSZA SŁOWACKIEGO I TARASA SZEWCZENKI

IMAGES OF UKRAINE'S BARD
(JOSEPH BOHDAN ZALESKI,
JULIUS SŁOWACKI, TARAS SHEVCHENKO)

Streszczenie

Artykuł dotyczy kształtowania się różnych koncepcji „wieszczki Ukrainy” w twórczości reprezentatywnych przedstawicieli polskiego ukrainizmu romantycznego oraz w utworach poety narodowego Ukrainy. Rozważania obejmują okres od debiutu J. B. Zaleskiego (1822) do śmierci T. Szewczenki (1861); uwzględniają też problematykę wybranych dzieł J. Słowackiego z lat 1832–1843 (od *Dumy o Wacławie Rzewuskim* po *Sen srebrny Salomei*). Zaleski, zainteresowany dziejami Kozaczyzny i jej związkami z Koroną Polską, odwołuje się do tradycji „teorbanistów” czy „bandurzystów”: towarzyszących wojsku lub wędrujących wykonawców epickich „dum”. Podejmuje także wątek Bojana, legendarnego słowiańskiego barda, znanego ze staroruskiego poematu *Słowo o polku Igorowie*. Ukrainizm Słowackiego zmierza w kierunku archaiki kultury ludowej, przybiera też charakter synkretyczny (ze względu na komponent orientalny), a w jednym ze swych aspektów stanowi autokreację romantycznego poety. W centrum tego ukrainizmu znajduje się Wernyhora, wpisany między innymi w problematykę skomplikowanych stosunków polsko-ukraińskich. T. Szewczenko tworzy oryginalną koncepcję ideową i estetyczną wokół postaci kobzarza, wyraziciela ludowej filozofii życia. W późniejszej twórczości ukraińskiego romantyka pojawiają się dwa



ważne media poezji narodowej: wieszcz – historiozof i prorok – budziciel moralny, rzecznik idei przeświecenia polityki prawdą ewangeliczną.

Summary

The article concerns the formation of different concepts of “Ukraine’s bard” in the works of recognizable representatives of Polish Romantic Ukrainianism and in music of Ukraine’s national poet. Considerations include the period from J. B. Zaleski’s debut (1822) to the death of T. Shevchenko (1861). Moreover, they take into account issues of selected works of J. Słowacki for the period of 1832–1843 (beginning with *Duma o Waclawie Rzewuskim* and ending with *Sen Srebrny Salomei*). Zaleski, interested in the history of Cossacks and their relations with The Crown of the Kingdom of Poland, refers to tradition of “teorban players” or “bandura players” accompanying the army or to wandering performers of epic “dumas”. It also refers to the topic of Bojan, a legendary Slavic bard, famous for the Old Russian poem – *Słowo o Polku Igorowie*. Słowacki’s Ukrainianism is moving towards archaism of folk culture. Furthermore, it takes on syncretic character (due to an oriental component), and in one of its aspects constitutes self-creation of the Romantic poet. At the heart of this Ukrainianism we can find Wernyhora, inscribed among other things in issues of complicated Polish-Ukrainian relations. T. Shevchenko creates an original ideological and aesthetic concept around the piper who is the exponent of folk philosophy of life. In later works of Ukrainian Romantics there are two important media of national poetry: a bard-historian and a prophet – a moral awakener, a spokesman of the idea of screening politics by means of evangelical truth.

Słowa kluczowe: wieszcz, romantyzm, ludowość, poezja narodowa, Kozaczyzna, Ukraina
Keywords: bard, Romanticism, folk character, national poetry, Ukraine

„Gdy przyjdą wieszczce porwać naród z trumny / I rzucić w ogień tych, co skry się boją: / Z oczu rzuć takie dwie światła kolumny, / Jak ognie, które na wulkanach stoją”.

„Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała, / Że w posąg mieni nawet pożeganie. / Ta kartka wieki tu będzie płakała / I łez jej stanie”¹.

Te dwa urywki liryczne wyszły spod wyjątkowego pióra i niemylnie wskazują na swojego twórcę. Ten pierwszy pochodzi z wiersza *Gdy na ojczyznę spojrzą oczy Lolki...*, utworu skierowanego do Ludwiki, szesnastoletniej, starszej córki Joanny Bobrowej. Dzień wcześniej, 13 marca 1844 r., poeta wpisał do pamiętnika młodszej Bobrówny jeden z najbardziej pamiętnych swych liryków: *Niechaj mnie Zośka o wiersze nie prosi...* Pani Bobrowa nosiła się wówczas z zamiarem odwiedzenia Salomei

¹ Obydwa utwory przytaczam za edycją: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 254–255, 258–259.

Bécu po rychłym powrocie do kraju, o czym syn aż dwukrotnie pisał do matki. Jesienią w Krzemieńcu rzeczywiście doszło do zapowiadanego spotkania.

Drugi przytoczony urywek to strofka wyjęta z miniatury lirycznej, która brzmi jak sztambuchowe pożegnanie Joanny Bobrowej; dawniej przyjmowano jednak, że utwór *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala...* adresowany był do Zygmunta Krasńskiego w roku 1846, już u schyłku ich szczodrej, ale i burzliwej przyjaźni.

Przytoczone wiersze mają datę roczną taką jak *Genezis z Ducha* i pochodzą z okresu, gdy w twórczości Juliusza Słowackiego zapadały już ostateczne rozstrzygnięcia estetyczne. Dowodzą one, że w praktyce semantycznej poety wyraz „wieszcz” mógł znaczyć: „przywódca duchowy” czy nawet „wskrzesiciel narodu”², ale mógł też przybierać znaczenie: „geniusz, wielki artysta słowa”. Wyraz „wieszcz” mógł kształtować atmosferę podniosłej retoryczności, lecz służył też Słowackiemu w intymnej sferze ekspresji lirycznej.

Tak się rzeczy mają w latach, gdy polski romantyzm, wciąż potężny duchem, zmierza przecież ku przesileniu. Apoteoza osoby poety, uwznioślenie poezji, hiperbolizacja funkcji pisarstwa w egzystencji jednostkowej i w życiu zbiorowym – wciąż idą różnymi torami. Wieszcz odbiera hołdy nie tylko jako sługa narodu, a sankcja narodowa wcale nie stanowi jedynej racji dla nobilitacji poezji. Poeta zyskuje prawa do wyjątkowości dzięki buntownicznemu indywidualizmowi bądź też bolesnemu wyobcowaniu; dzięki specjalnej bliskości z naturą albo inicjacjom kapłańskim; dzięki dziecięcej prostocie i niewinności, jak też dojrzałej mądrości, nawet wyrafinowanemu intelektowi; dzięki atrybutom wróżbity, jasnowidza lub artysty-sztukmistrza; dzięki zasługom „siewcy”, doświadczeniom „pielgrzyma”, „żeglarza”, „przewodnika” itd.

Janina Kamionkowa sporządziła listę (niepełną i wrywkową, jak sama badaczka podkreśla) 89 podobnych „tytułów” i „przydomków”, nadawanych w polskim języku poecie w pierwszej połowie XIX w.³ Katalog ten niewątpliwie świadczy o tym, że refleksja nad poezją, nad pisarstwem i kondycją twórcy (tzw. refleksja metaliteracka i autotematyczna) mieniła się bogactwem terminów, pojęć, sensów. Odsłania on jednak także sprawę jeszcze ciekawszą. Gdy poezja przekroczyła (metaforycznie mówiąc) progi salonu, tzn. gdy opuściła obszar zawarowanej ogólnymi regułami gry poznawczo-estetycznej – oraz limitowaną przestrzeń relacji społecznych – otworzyła sobie niezliczone drogi, wiodące do życia jednostek, wspólnot, zbiorowości, oraz do prawdy o rzeczywistości w jej różnych wymiarach.

Zyskała też możliwość pełnienia na wiele sposobów służby narodowej. Nie przypadkiem w katalogu Janiny Kamionkowej właśnie synonimy poety narodowego zajmują wyróżnione miejsce. Przypomnijmy tylko niektóre z nich: pieśniarz, gęślarz,

² Wyrażenie to, wzięte z *Dziadów* drezdeńskich A. Mickiewicza (*Wielka Improwizacja*, w. 22), wydaje się adekwatne do wymowy *incipitu* wiersza skierowanego do Ludwiki Bobrowskiej.

³ Zob. J. Kamionkowa, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970, s. 275–277.

Bojan, Wajdelota – harfciarz, druid, bard, lirnik – mąż, tytan – kapłan, apostoł, prorok, zwiastun, zbawca – Tyrteusz, Wernyhora – spiskowiec, więzień, farys-wieszcz – organizator wyobraźni, „prowadziciel myśli narodowej”, „namiestnik wolności”⁴. Twórcy i czytelnicy doby romantyzmu łączą się w afirmacji *sacrum* literatury, przy czym sakralność przyznawano poezji albo wskutek uznania nadprzyrodzonych możliwości wyobraźni twórcy, albo poprzez przypisywanie poezji cech słowa natchnionego i funkcji kapłańskiego przepowiadania, albo, najczęściej, w następstwie traktowania poezji narodowej jako uświęconego działania na rzecz świętej sprawy. W klimacie już postromantycznym, po połowie XIX w., ojczyzna, religia i poezja utworzą w świadomości szerokiego kręgu Polaków mocny węzeł. Wraz z popularną wersją mesjanizmu powstanie też dominujący model wieszczu narodowego. Wieszcz będzie więc jawił się jako twórcze narzędzie ducha narodowego, a także profeta, wykładający z łaski nadprzyrodzonej tajemnice bytu narodowego (w tym i tajniki przyszłych losów), wreszcie jako mąż opatrnościowy, działający duchowo w dziejach narodu poprzez wzorcowy żywot i trwale walory duchowe swej misji. W ciągu XIX w. nie wszyscy, rzecz jasna, podzielali sakralną treść tego modelu, jednak w znacznej większości pozytywnie oceniano jego funkcję jako mitu narodowego⁵. To już jednak nie dotyczy w ścisłym sensie okresu, którym w tych rozważaniach mamy się zająć. W czasach Zaleskiego, Słowackiego i Szewczenki nawet silne oddziaływanie III części *Dziadów* nie zdołało narzucić równie jednorodnej i pomnikowej koncepcji wieszczu narodowego.

Czasy Zaleskiego, Słowackiego i Szewczenki – o jaki okres tu chodzi? Ponieważ ograniczamy nasze obserwacje do wybranego problemu w twórczości trzech konkretnych poetów, pozostawiamy na uboczu periodyzację epoki romantycznej w literaturze Polski i Ukrainy. Tak się przy tym szczęśliwie składa, że w czterdziestoleciu, które upłynęło od debiutu Józefa Bohdana Zaleskiego (1822) poprzez publikację *Kobzarza* (1840) do śmierci Tarasa Szewczenki (1861), zamknął się pewien cykl kształtowania wizerunków **wieszczu Ukrainy** – i że ostatnim utworem, który koniecznie trzeba tu wziąć pod uwagę, jest pożegnanie „kozackiego współpiewcy” z Ukrainy przez polskiego potomka Bojana. W ten przedział czterech dekad wpisuje się twórczość Juliusza Słowackiego pod znakiem ukrainizmu. Pomijając młodzieńcze, nieswoiste gatunkowo jego dumki z lat dwudziestych⁶ oraz głęboko synkretyczną mitopoeję okresu genezyjskiego, zwłaszcza zaś w *Królu-Duchu* – ukrainizm twórcy *Beniowskiego* wolno umieścić między *Dumą o Wacławie Rzewuskim* (1832) a *Snem srebrnym Salomei* (z końca roku 1843).

⁴ *Ibidem*, s. 276.

⁵ Uwagi niniejsze są interpretacją (zapewne nader upraszczającą) faktów zebranych przez H. Markiewicza w artykule: *Rodowód i losy mitu trzech wieszczów* [w:] *idem, Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985, s. 180–224.

⁶ Mam na myśli wprawki stylizacyjne: *Dumka ukraińska* (1826) i *Pieśń dziewczyny kozackiej* (1829), w których S. Makowski dostrzega jednak załączki ukraińskiej idiomatyki poety; zob. S. Makowski, *Narodziny poety „szkoły ukraińskiej”* [w:] *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999, s. 31–40.

W tych skrótowych uwagach nie sposób przywołać szerszy kontekst literatur narodowych: polskiej i ukraińskiej. W niejednym miejscu zabraknie go dotkliwie, bowiem trudno mierzyć się z podjętą problematyką bez uwzględnienia we właściwej mierze folklorystów z Zorianem Dołęgą Chodakowskim oraz Mykołą Maksymowiczem na czele, bez bliższego ukazania przedlistopadowej „szkoły ukraińskiej” oraz międzypowstaniowej „ukrainomanii” na emigracji i w kraju; bez przypomnienia bezpośrednich poprzedników Szewczenki (Petra Hułaka-Artemowskiego czy Amwrosija Metłyńskiego, który tom apoteozujący ludowego piewce wydał o rok wcześniej niż Szewczenko swego *Kobzarza*), dalej – bez uwzględnienia Pantelejmona Kulisa, budowniczego odmiennej niż ta Szewczenkowska wizji Kozaczyzny⁷, Mykoły Kostomarowa, innych postaci z kręgu cyrylometodyjskiego itd. Warto jednak podkreślić, że do galerii wizerunków **wieszczka Ukrainy** najwięcej wnieśli właśnie poeci tutaj wyróżnieni, a zaprezentowane przez Zaleskiego, Słowackiego i Szewczenkę kreacje postaci wieszczych są oryginalne, niepowtarzalne – są godne indywidualności swych twórców.

Najstarszy w tym gronie, Bohdan Zaleski, urodził się w roku 1802 (zmarł na emigracji w sędziwym wieku 84 lat), należał więc do generacji przełomu romantycznego w Polsce. Wraz z filomatami wileńskimi, krzemienieckimi przyjaciółmi Tymona Zaborowskiego, zainteresowanymi poezją studentami lwowskimi – także uczniowie z Humania od roku 1817 przyczyniali się do ożywienia ruchu młodoliterackiego⁸. Obok Zaleskiego, jak wiemy, należeli do humańskiej trójki (Za-Go-Gra): Seweryn Goszczyński i Michał Grabowski. Grabowski jako krytyk (później też powieściopisarz) towarzyszył szkole ukraińskiej od pierwszych jej sukcesów; to on dokonał słynnego rozróżnienia obrazów Ukrainy, przypisując Zaleskiemu wizję kozacką, Goszczyńskiemu – hajdamacką, Antoniemu Malczewskiemu – szlachecką. Autor *Zamku kaniowskiego* połączył w fortunną narracyjną całość założenia Mickiewiczowskiej ludowości, posępny bajronizm i romantyczną frenezję (tzn. estetykę grozy, chaosu, szaleństwa). Jego wizja koliszczyzny bez wątpienia inspirowała Słowackiego jako twórcę *Snu srebrnego Salomei*; a być może też ma rację Hryhorij Werwes, stwierdzając, że:

Z wszystkich, dość licznych zresztą rosyjskich i polskich utworów o „koliszczyźnie”, które istniały już w czasie pracy Szewczenki nad *Hajdamakami*, chyba najwięcej mógł on skorzystać właśnie z *Zamku kaniowskiego*⁹.

⁷ Zob. W. Mokry, *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarow*, Kraków 1996, s. 144.

⁸ Zob. monografię M. Stankiewicz-Kopeć, *Miedzy klasycyzm i romantyzm. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009, *passim*.

⁹ Dalej czytamy: „O tym, że Szewczenko czytał ten utwór, sądzić można z faktu, iż pewne szczegóły przedmowy Goszczyńskiego do swego poematu (wydanie z r. 1838) wykazują związek z posłowiem Szewczenki do *Hajdamaków*”; H. Werwes, *Tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 1972, s. 118. M. Jakóbiec (*Wstęp* [w:]

Spóźniona sława „szlacheckiej” *Marii* – lektury jakże ważnej w krzemienieckim kręgu rodziny Słowackiego – nadała ukrainizmowi perspektywy egzystencjalne i filozoficzne, które autorowi *Beniowskiego* pomogły nie tylko w poetyzowaniu Ukrainy, lecz także w samookreśleniu światopoglądowym, w docieraniu do literacko płodnych zasobów własnej wrażliwości, wyobraźni, autorefleksji¹⁰.

Bohdan Zaleski daje początek ukrainizmowi w literaturze polskiego romantyzmu. Jego ukraińskość definiuje się nie poprzez ukraiński etnos, nie jest też zawężona do peryferyjnego regionalizmu. Autor *Złotej Dumy* pragnie podjąć dwojakie dziedzictwo, naznaczone w obu przypadkach utopijnością. Jest więc spadkobiercą Kozaczyzny jako formacji ucieleśniającej heroiczne przewagi, etos rycersko-religijny i ducha bratniej zgody pobratymczych narodów. Czuje się też jednym z pierworodnych poetów Ukrainy, potomkiem Bojana, dziedzicem słowiańskiego złotego wieku. Nie mam kompetencji do orzekania, w jakim stopniu rajska szczęśliwość, zamieszkująca w słowiańskiej stylizacji Bohdana, schodzi się z apologetyką pierwotnej Rusi, rozwijaną w kijowskim czy lwowskim kręgu romantyków ukraińskich. Wiadomo, że historyzm Herderowski, uskrzydlający słowianofilstwo w całej Słowiańszczyźnie, przenikał na Ukrainę choćby poprzez te fascynacje Polaków czy Rosjan, które kierowały się ku Ukrainie jako krainie skarbów kulturowej pierwotności, swoistej „słowiańskiej Szkocji”¹¹. Herderyzm, z jakim obcował pierwotnie Zaleski, przeszedł przez ręce Kazimierza Brodzińskiego, reprezentanta „fazy przygotowawczej” nowoczesnych tendencji narodowościowych – fazy przynoszącej pogłębienie wrażliwości emocjonalnej, wysublimowany humanitaryzm, utożsamienie ideału narodowego z „ideałem powszechności ogólnoludzkiej”¹². W tym więc duchu formułował swe pouczenia dla plemion słowiańskich Bojan w wierszu Brodzińskiego *Widzenie na Górach Karpackich r. 1821*: postęp w kierunku realizacji celów ogólnoludzkich miał się realizować na rdennym podłożu charakteru plemiennego i przez praktykowanie cnót szlacheckich przodków.

Wczesny, przedlistopadowy Zaleski rozwija swój ukrainizm dwoma torami: kozackim i rusańczanym, jak to dawno już zauważył Józef Tretiak¹³; czyni to w taki

T. Szewczenko, *Wybór poezji*, Wrocław 1974, s. LV, BN S. II, nr 178) informuje, że poeta ukraiński „znał na pewno” *Wernyhorę* Michała Czajkowskiego oraz powoływał się na *Krótkie wyobrażenie dziejów Królestwa Polskiego* J. S. Bandkiego. Przekład rosyjski (pióra S. Pobiedonoscewa) powieści poetyckiej Gosiuczyńskiego ukazał się w 1844 r.

¹⁰ Zob. S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego* [w:] *Antoniemu Malczewskiemu w 170. rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5–7 V 1995, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 411–428.

¹¹ Zob. S. Kozak, *U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie*, Wrocław 1978, s. 27–35.

¹² Zob. M. Handelsman, *Rozwój narodowości nowoczesnej*, oprac. i wstęp T. Łepkowski, Warszawa 1973, s. 36–37.

¹³ Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego 1802–1831. Kartka z dziejów romantyzmu polskiego*, Kraków 1911, *passim*. Można by wyodrębnić też nurt „skowronkowy”,

sposób, aby nie zabrnąć bezpowrotnie ani w magiczną i groźną sferę romantycznej ludowości, takiej jak w balladach Mickiewicza, ani w słowiańską pierwotność i rodowitość, jaką mocnymi słowami wywoływał spod skorupy chrześcijaństwa Zorian Dołęga Chodakowski. Jest znamienne, że w środowisku lwowskiej „Ziewonii” w połowie lat trzydziestych XIX w. kult Zoriana łączono z uwielbieniem dla autora *Marii* jako poety rdzennie narodowego, a nie spełniali wygórowanych kryteriów „ziewończyków” ani Zaleski, ani sam Mickiewicz. Zapewne pętało Zaleskiego to wszystko, co go łączyło z Brodzińskim: nalot estetyki sentymentalnej, mającej upodobanie w jakościach łagodnych i harmonijnych, estetyki zestrojonej z optymistyczną, terapeutyczną wizją człowieczeństwa i niewrażliwością na antynomie postępu historycznego. Jednakże już w roku 1825, w słowie wstępnym do *Damiana księcia Wiśniowieckiego*, poeta zamanifestował potrzebę wierności kolorytowi miejscowemu, wbrew wyidealizowanej słowiańskości, a to z racji odwołania się do nieraz posępnych dum ukraińskich¹⁴.

W teście przedmowie, a także w przypisach do *Wyprawy chocimskiej*, Zaleski przywołuje postać piewcy, hetmańskiego teorbanisty czy sędziwego bandurzysty, który i tworzy, i przekazuje pokoleniom sławę Kozaczyzny.

Torbanieści, a właściwie piewcowie przy torbanach, czyli bandurkach – objaśnia autor *Wyprawy chocimskiej* – jechali zawsze w przybocznym poczcie hetmańskim, często po kilkudziesięciu razem. Atamani miłowali bardzo swoich piewców: na Zaporozu przyszedli nawet byli do wysokiego znaczenia. Najznamienitszy liczył się do starszyny wojskowej [...] ¹⁵.

Wiekowy piewca i jasnowidz to główna postać drugiej części *Damiana księcia Wiśniowieckiego* (duma ta nosi tytuł *Wróżbit*), przy czym autor zapewnia, że treść utworu przejął jeszcze w dzieciństwie od starca z teorbanem – że więc sam stał się ogniwem wielowiekowej tradycji kozackiej.

Wraz z ukształtowaniem się owego „kozackiego historyzmu” w poezji Zaleskiego Bojan, legendarny protoplasta ruskich piewców, staje się symbolem misji wieszca romantycznego w metafizycznie pojętych dziejach Ukrainy i Rzeczypospolitej. Taka koncepcja wyraźnie dochodzi do głosu w *Duchu od stepu* (1836) i zawiera się między innymi w tych słowach o bohaterze poematu: „Służy zgasłych plemion sławie, / Stare bratnie waśni jedna / Myślą wraca na bezedna, / W grzechy ojców głębiej wziera. [...] Słuchem łowi bohatera – / Aż niebieski gość zatętni...”¹⁶. Podobna idealizacja

w którym sentymentalna, terapeutyczna wizja człowieka harmonijnego i naiwnego przybiera dość konwencjonalną szatę „słowiańską”.

¹⁴ Zob. przedruk utworu [w:] B. Zaleski, *Wybór poezyj*, ułożył J. Kallenbach, Warszawa 1909, s. 46–48.

¹⁵ *Ibidem*, s. 40–41.

¹⁶ J. B. Zaleski, *Duch od stepu. Przygawka do nowej poezji* [w:] *Wybór poezyj*, wstęp B. Stelmaszyk-Świontek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. 116, BN S. I, nr 30. Dodajmy, że ze

poety rozwinęła się w kręgu oddziaływania *Dziadów* drezdeńskich. Tuż przed dedykowanym Mickiewiczowi *Duchem od stepu* Zaleski próbował sportretować wieszczka Ukrainy nie w kadrze poematu profetycznego, lecz na wielkim planie eposu roman-tycznej. Stąd też realizowane fragmenty *Złotej Dumy* przynoszą zawiązek historii Mariana Bukata – piewcy, kochanka i rycerza, łączącego różne aspekty etosu Ukrainy. Bukat, podobnie jak inne postaci (Księżna Hanna, Ksiądz Jacek), jest zanurzony w bogaty koloryt ukraiński, nadający poematowi niebłahą wartość; jednak trudności w zakresie fabularyzacji złożonej koncepcji wieszczka ukraińskiego okazały się dla Zaleskiego nie do pokonania¹⁷.

W tej sytuacji trzeba uznać, że najważniejszym wizerunkiem wieszczym, sporządzonym przez tego poetę, stał się teorbaniasta kozacki, podobny nieco w stylizacji do Scottowskiego barda czy minstrela, jakoby też do Rymwida z *Grażyny* Mickiewiczowskiej¹⁸, lecz wywiedziony z osobistego doświadczenia poety, przetworzony w duchu „kozackiego historyzmu”, obecny zaś w omawianej twórczości od lat dwudziestych XIX w. Duma pt. *Damian książę Wiśniowiecki* nadaje mu imię: Naum. W przypisie do wiersza *Teligola* z tomu *Wieszcz oratorium* Zaleski uczyni Nauma zaporoskim odpowiednikiem Bojana, jak również „znachorem, czyli wieszczym i sławnym piewcą”. A jako że „kozacki historyzm” poety pełni aktualną funkcję polityczną, wieszcz Zaporozża „jak Wernyhora miłował Lachów i nakłaniał starszyznę do zgody i jednania się z nimi”¹⁹. „Naślednim wnukiem Nauma” Zaleski nazwie, nieco zaskakująco, Szew-czenkę w *Mogile Tarasowej* – sobie przypisując miano „połańskiego wieszczka”²⁰.

Jest oczywiście regułą, że wizerunek i koncepcja ukraińskiego piewcy, znachora, widuna stanowi autokreację romantycznego poety i projekcję jego aspiracji wieszczych. Tak dzieje się również w przypadku Juliusza Słowackiego. Ukrainizm twórcy *Księdza Marka* kształtuje się w zupełnie innych warunkach niż ten Goszczyńskiego czy Zaleskiego. Słowacki jest synem miasta; naturalnie – nie nowoczesnej metropolii, lecz miasta, które z każdego swego miejsca miało wieś na wyciągnięcie ręki i wewnątrz którego trwały enklawy wiejskości. Chodzi jednak o coś innego: autor *Godziny myśli* był synem oświeceniowego intelektualisty, wychowankiem profesorskiego domu i salonu literacko-artystycznego. Tkwił od dzieciństwa w bogatej, wyrafinowanej ofercie kulturalnej, a na ukraińskość nie mógł nie spoglądać z podwójnej perspektywy: jako na żywioł kulturowy o cechach potocznej, wciąż dokoła obecnej swojszczyzny; ale też jako na realność obcą, oddzieloną granicami społecznej stratyfikacji i kryte-

Słowa o wyprawie Igora pochodzi motto do nieco późniejszej (1839) *Potrzeby zbaraskiej* „dumy hetmańskiej” stylizowanej na podanie historyczne.

¹⁷ Materia wątku Mariana Bukata miała wypływać, jak się wydaje, z autorskiej fantazji autobiograficznej oraz z symbolicznej projekcji misji bohatera. Zatem porażka eposu Zaleskiego wzięła się i z niedostatków sztuki epickiej, i z ograniczeń romantycznej wyobraźni autora.

¹⁸ Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski do upadku powstania listopadowego...*, s. 230.

¹⁹ B. Zaleski, *Wieszcz oratorium w dumach i dumkach*, Poznań 1866, s. 218.

²⁰ Zob. J. B. Zaleski, *Wybór poezji* (BN I 30), s. 375 (w. 5) i 377 (w. 47).

riami kultury elitarnej. Stykał się z folklorem i spontanicznym, i przestylizowanym, ale nie było mu dane doświadczenie wiejskiego dzieciństwa, zanurzenia się w tradycyjną kulturę agrarną na szerokim pasie wspólnoty kultury i obyczaju między drobną szlachtą a ludem. Bardzo istotna wydaje się też obserwacja Stanisława Makowskiego, że w swej domowej ojczyźnie Juliusz chłonie ukraińskość zorientalizowaną, synkretyczną²¹.

Wilno daje Słowackiemu znakomite wykształcenie prawnicze, ale też pewien impuls regionalistyczny, znajdujący odzwierciedlenie w młodzieńczych utworach, takich jak: drama gotycka *Mindowe*, powieść poetycka *Hugo* czy powstańcza *Pieśń legionu litewskiego*. W Warszawie końca lat dwudziestych XIX w. młody autor *Jana Bieleckiego* nie stara się zbyt dyskontować sukcesów szkoły ukraińskiej; poznaje Zaleskiego, lecz nie nawiązuje z nim ściślejszych kontaktów. Przedemigracyjne utwory Słowackiego (włączamy do nich i *Żmiję*) bez wątpienia nie są obce żywym tradycjom ukraińskim²², jednak stylizatorski dystans wszędzie bierze górę. W *Żmii* dominuje zawiła sensacyjność, dekoracyjny egzotyzm, literackość pochodząca z różnych źródeł i niwecząca jedność estetyczną utworu. *Jan Bielecki* ukazuje młodego poetę wprawnego w ewokowaniu aury bajronicznego przygnębienia, lecz niewprowadzonego jeszcze w subtelne arkania podmiotowości Malczewskiego. Owszem, młody artysta słowa, niestroniący od najrozmaitszych tematów, czuje się najpewniej właśnie w poetyckiej przestrzeni ukrainizmu, tu dysponuje najpełniejszym zestawem środków kunsztu – lecz nie zaistniał jeszcze w tej twórczości problem: historyczny, kulturowy, egzystencjalny, który wyłoniłby wieszczą Ukrainy jako autorskie medium.

Taki temat nie musiał koniecznie się pojawić także w dojrzałej, szczytowej poezji Słowackiego. *Beniowski* – olśniewający poemat od pierwszych słów („Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu...”) przepelniony kolorytem ukraińskim – stawia pośrodku świata poetyckiego artystę wirtuoza, ale nie wieszczą, który z „najjaśniejszą chwałą” zapisuje nieśmiertelne karty. Wirtuoz ów jest podmiotem gry literackiej, skupionej na odsłanianiu kreacyjnej wspaniałości poezji i twórczego splendoru geniuszu poety. „Chodzi mi o to, aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa” (P. V, w. 133–134)²³; tak więc Słowacki, romantyczny ironista, uruchamia rozmaite tradycje gatunkowe, style, estetyki słowa, by w rezultacie samo słowo i same czynności twórcze stawały się nadrzędną sprawą poematu. W tym kontekście nawet idea głoszona z największym zapalem staje się twórczym projektem, a nie ostateczną prawdą.

Przed *Beniowskim* nikt nie budował tak wielorakiego, wręcz migotliwego, monumentalnego i ułudnego obrazu Ukrainy. Wyobraźnia i wrażliwość czytelnika wciąż wymaga nowych akomodacji: staje ona wobec nostalgii, z jaką poeta przywołuje

²¹ Zob. S. Makowski, *Narodziny poety „szkoły ukraińskiej”*, s. 33–35.

²² Zob. na ten temat: R. Kyrzyż, *Folklor ukraiński w poezji Słowackiego* [w:] *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, s. 93–98.

²³ Omawiany poemat cytuję według wydania: J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczyk, Wrocław 1996, BN S. I, nr 13/14.

miejsca intymne, lecz i groteski peryferyjnego kiczu pana Ladawy (P. I, w. 105–178), wobec wzniosłości stepu i tajemnicy egzotycznych ustroni, wobec epopeicznej powagi walk konfederackich, ale też romansowych przygód, aranżowanych w tonacji „awan-tur wschodnich” itd.; można bez końca, z rozkoszą, przeglądać ten kalejdoskop²⁴. W tej nieprzebranej różnaitości nie wolno stracić z oczu kwestii wyjątkowo ważnej: *Beniowski* przynosi jeśli nie pierwszą, to przynajmniej przełomową redakcję osobistego mitu genealogicznego w twórczości Słowackiego. Poemat romantycznego wirtuoza-ironisty przekształca się stopniowo, od końca *Pieśni IV*, w cykl liryczny, złożony z takich wyznań, jak: *Kłębami dymu niechaj się otoczę...*, *Chodzi mi o to, aby język giętki...*, *Boże! kto Ciebie nie czuł w Ukrainy / Błękitnych polach...* Kulminuje ten cykl w odzie tryumfalnej, w której Słowacki, konfrontując się z Mickiewiczem, manifestuje poczucie pełnej suwerenności twórczej oraz równorzędności wobec najwyższych osiągnięć polskiej sztuki poetyckiej i zasług poezji narodowej. Właśnie w tym zmaganiu, jako nieodzowny komponent, pojawia się – identyfikujący i różni-cujący – mit genealogiczny. Słowacki deklaruje:

Ikwo! Płyn przez łąk zielonych kobierce!
 Ty także sławna, że fal twoich gwary
 Jakoby z Niemnem w olbrzymiej rozterce
 Gadają. – Tyś zmusiła Niemen stary
 Wyznać, żem wielki, że w sławę płyniemy...
 (P. V, w. 511–515)

Krzemieniecka, wołyńska ojczyzna domowa staje się oto wielką ojczyzną. Odtąd tematyka ukraińska nabierze w twórczości poety znaczenia, jakiego nie miała kiedykolwiek dotąd.

Wnet pojawi się w tej twórczości także wieszcz Ukrainy. Zmagania Juliusza Słowackiego z postacią Wernyhory – począwszy od poematu *Wacław* (1838), poprzez pieśni *Beniowskiego* z lat 1841–1842, poprzez *Poetę i Natchnienie* (1843) po *Sen srebrny Salomei* (1843) – są doskonale prześledzone w literaturze przedmiotu²⁵. Poeta znad Ikwy włączył korsuńskiego lirnika do galerii swych bohaterów, gdy sukces u czytelników święciła powieść Michała Czajkowskiego *Wernyhora wieszcz ukraiński*, wydana w Paryżu w roku 1838 i wznowiona cztery lata później. Jak za skinieniem dyrygenckiej batuty podchwycili temat: Lucjan Siemieński, Adam Mickiewicz (podczas jednej prelekcji w Kolegium Francuskim), Michał Grabowski, Teofil Lenartowicz.

²⁴ Najnowszą interpretację estetyczno-gatunkowej dynamiki poematu przedstawiła A. Zioliwicz w rozprawie: *Scena poetyckiej autoprezentacji. Wokół „Beniowskiego”* [w:] A. Zioliwicz, *Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011, s. 131–164.

²⁵ Wymieńmy przede wszystkim studia monograficzne: J. M. Kasjan, *Apostoł pojednania – rzecz o Wernyhorze* [w:] J. M. Kasjan, *Siostrzane muzy. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Łódź 1986, s. 5–109; S. Makowski, *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*, Warszawa 1995.

Goszczyński, który mierzył się z postacią ukraińskiego wieszcza w dwu zaginionych utworach: w młodzieńczych *Dąbrowach śmilańskich* (1820) i w powieści poetyckiej *Wernyhora* (1829), obmyślał od około 1843 r. poemat profetyczny o tymże bohaterze i jego misji. Byłoby dziwne, gdyby nie rozmawiał o Wernyhorze z autorem *Beniowskiego*: Goszczyński, ówczesnie już towiańczyk, zamieszkiwał w Paryżu u Słowackiego od 4 października 1842 r. przez około sześć miesięcy.

Na początku lat czterdziestych XIX w. Słowacki operuje w polu dwóch doniosłych tradycji historycznych, symbolizowanych przez leżące na Ukrainie miasta: Bar i Humień. Tutaj tradycja powstańczo-niepodległościowa krzyżuje się w roku 1768 z tradycją krwawych konfliktów społecznych, co w dalszych pieśniach *Beniowskiego* przysparza pocie poważnych dylematów, a kształtowanie postaci Wernyhory wyraźnie eksponuje te rozterki²⁶. Wieszcz ukraiński sytuuje się tutaj nie tylko między konfederacją a koliszczyzną, ale też (pod względem tożsamości) między szlachecką pańszczyzną a ludowością, między literacko-politycznym, heroiczno-solidarystycznym konterfektem wieszcza, apostoła pojednania, a folklorystyczną narracją o lirniku, widunie, znachorze, upiorze. Naświatlając tę postać także od strony ukraińsko-ludowej, Słowacki bierze pod uwagę nawet możliwość, że starzec korsuński działa podstępnie w interesie hajdamaczyzny (P. IX, w. 305–313); jest to jednak koncepcja incydentalna. Będąc w apogeum swych możliwości artystycznych i angażując w to środki mitopoezji, wypracowane między innymi w *Balladynie* czy *Lilli Wenedzie*, Słowacki rozbudowuje stopniowo wokół Wernyhory atrakcyjną wizję Ukrainy magicznej, kulturowo rudymenarnej, nieodczarowanej. Jednakże utopia słowiańskiej pierwotności nie może pozostawać na pierwszym planie świata, w którym mają swe miejsce walka o niepodległość i bunt społeczny.

Słowacki z pewnością odrzuca błędy takiej myśli niepodległościowej, która nie chce dostrzegać konsekwencji politycznych krzywdy i upośledzenia ludu i która w swej apologetyce walk powstańczych, także tych barskich, z tymi konsekwencjami się nie liczy. Czy idzie jeszcze dalej: czy rozstaje się na dobre z mitem powrotu przyszłej niepodległej Polski do granic Pierwszej Rzeczypospolitej? Czy poetycka prezentacja osiemnastowiecznej koliszczyzny ma wyrażać pogląd, na planie współczesnej metafory politycznej, że bunt społeczny Ukraińców jest także walką narodową, walką skierowaną ku horyzontom niepodległościowo-państwowym? Słowacki nie afirmuje wyraźnie takiej możliwości, lecz nie skłania też czytelnika do jej wykluczenia. Cele konfederatów i dążenia ludu traktuje on w warstwie aksjologicznej równoprawnie, co pozwala mu tworzyć kolizję tragiczną, historiozoficzną i moralną, w wielkim stylu. Moralność nabiera notabene w utworach towianistycznych specyficznego charakteru

²⁶ Precyzyjna analiza wariantowych rozwiązań poety w dalszych pieśniach *Beniowskiego*, P. VI, XII; tzw. *Odmienne opracowanie historii Wernyhory* – zob. S. Makowski, *Wernyhora. Przepowiednie i legenda*, s. 65–75.

²⁷ Bogactwo folklorystycznych inspiracji w kreowaniu postaci Wernyhory uchwycił J. M. Kasjan; zob. *Apostoł pojednania – rzecz o Wernyhorze*, s. 40–55.

doktrynalnego: przelew krwi, okrucieństwo i tortury nie podlegają klasycznemu osądowi moralnemu, nie są też, jak w romantycznej frenezji *Zamku kaniowskiego*, wybuchem szaleństwa, za które odpowiedzialność spada nie na ludzi, lecz na chaos i obłęd, na stałe gnieźdzące się w porządku świata – są natomiast środkiem wielkiej i świętej pedagogiki Ducha, który do wyższych celów zmierza poprzez mękę ciał.

W profetycznych dramatach Słowackiego można bez trudu uchwycić sens klęsk i cierpień, problemem bywa natomiast odgadnięcie finalnego etapu historycznych doświadczeń i przeobrażeń. W *Księżu Marku* konfederacki prorok udziela wiernym rycerzom mesjanistycznej pewności i pociechy, lecz w tym utworze konflikt Dobra i Zła pozostaje czytelny (to z jednej strony konflikt polskiej wolności z rosyjskim despotyzmem, z drugiej – konflikt etosowy wewnątrz stanu szlacheckiego). W *Śnie srebrnym Salomei* wielką komplikację wnoszą: bratobójcza walka szlachty i ludu, a nadto – realna czy potencjalna antynomia dwóch zasad narodowych, dwóch pryncypiów niepodległości. Przybycie Wernyhory do domu Regimentarza obnaża duchową obcość szlachty wobec ludu; sam wieszcz gotów jest swą misję wywrócić na opak: „Przyszłł ja [...] pożegnać ciebie duchem / Mego ludu” (a. V, w. 353, 355–356). Przeczuwa on, że kiedyś duch będzie chciał się obudzić w grobowym truchle Polski szlacheckiej; przyznaje, że wówczas gotów będzie przyczynić się do jej wskrzeszenia – ale na pełne otuchy pytanie Księżniczki: „więc Polska?” (a. V, w. 521) odpowie tylko: „Ja stepowy / Dziad, panienko... Ja nic nie wiem...” (a. V, w. 522–523). Jaka Polska? Czy w ogóle Polska? Tu rysuje się czernią granica historiozoficznej wyobraźni poety.

Koliszczyzna pozostaje obecna od początku w twórczości Tarasa Szewczenki. Skoro poeta ten wraz ze swym debiutem wpisuje się w tradycję kobzarzy, nie może dziwić rychle pojawienie się w tym piśarstwie *Hajdamaków*. W środowisku ukraińskim romantyków dobrze pamiętano, że wędrowni śpiewacy, tak jak towarzyszyli Kozańczyźnie hetmańskiej, tak też wywierali wpływ propagandowy na bunt ludowy; szeroko pisał o tym między innymi Pantelejmon Kulisz w swych *Zapiskach o jużnoji Rusi* (1856)²⁷. Koliszczyzna w świetle poematu z roku 1841 jawi się jako krwawa orgia, erupcja mściwego szaleństwa po obu zwaśnionych stronach. Hajdamacy biorą straszny odwet za doznawane od pokoleń krzywdy i spotykają się z równie okrutną odpłatą. Ich racje lapidarnie wyłożył poeta w niewiele późniejszym *Chłodnym Jarze*, biorąc w obronę kolijów Gonty i Żeleźniaka przed zarzutami ze strony Apollona Skalkowskiego: „Ni za wolność, ni za prawdę / Zbój stawać nie będzie, / Nie rozkuje z kajdan ludu / Zakutego wszędzie / Właśnie przez was [...]”²⁸. Nie są to wszakże

²⁷ Zob. na ten temat: J. M. Kasjan, *Apostoł pojednania – rzecz o Wernyhorze*, s. 51.

²⁸ Wiersz w przekładzie Jerzego Jędrzejewicza w: T. Szewczenko, *Wybór poezji*, oprac. M. Jakóbiec, Wrocław 1974, s. 180, w. 65–69. Skalkowski, historyk rosyjski rodem z Żytomierza (notabene adresat pewnego wiersza sztambuchowego Mickiewicza z 1826 r.), był autorem książki *Najeźdy gajdamak na Zapadnuju Ukrainu w XVIII st, 1733–1768 gg.*, wyd. w 1845 r. *Chłodny Jar* był więc reakcją bezpośrednią, natychmiastową.

racje ani natury moralnej, ani historiozoficznej; sumienie dyktuje słowa ulgi, że to minęło, a rozum przypomina, iż te wzajemne rzezie urządzali „synowie jednej matki” (*Przedmowa do Hajdamaków*).

Jest rzeczą interesującą – podkreśla Hryhorij Werwes – że właśnie w *Hajdamakach*, gdzie pokazano okrucieństwa i cierpienia spowodowane konfliktem polsko-ukraińskim, Szewczenko po raz pierwszy głosi ideę polsko-ukraińskiego zbratania się²⁹.

Wartości, które poeta tu afirmuje, to sprawiedliwość społeczna, godność człowieka ludu, wolność Ukrainy pod znakiem hetmańskiej buławy; nie ma zaś w poemacie pozytywnej konkluzji historiozoficznej.

Z *Zamkiem kaniowskim* Goszczyńskiego zdaje się łączyć *Hajdamaków* wizja świata czy kosmosu, skażonego chaosem, poddanego wraz z ludzką wolą cyklicznym erupcjom demonicznej, zbrodniczej anarchii – jest to jednak podobieństwo powierzchowne. Szewczenko – jak sądzę – od samego początku do końca swej twórczości szuka kolejnych poetyckich obrazów i formuł Doli. Dola nie jest tylko kategorią moralną – jest ogólną kategorią ontologiczną. To oczywiście los, z którym człowiek przychodzi na świat – któremu w swej bezsilności ulega (schodząc na dno społecznej kondycji, tracąc zmysły, ginąc z własnej ręki), z którym też zмага się, mając za jedyne trofeum „wolę” (tzn. zwykle kruchą, iluzoryczną swobodę, lecz także najprawdziwszą godność). W tym rozumieniu Doli Szewczenko odwołuje się do jednego z rudymenarnych elementów ludowości: do koncepcji cierpienia jako powszechnego – losowego, ale i koniecznego – atrybutu człowieczeństwa³⁰. Zarazem Dola jest pierwiastkiem przenikającym cały kosmos; stanowi ona czynnik integrujący całą rzeczywistość, począwszy od balladowego świata i zaświata, kreowanego w debiutanckim *Kobzarzu* – a to znaczy, że jednocześnie porządkuje świat i czyni życie ludzkie fenomenem swoiście bezwyjściowym. W swej najdojrzalszej i myślowo, i artystycznie twórczości Szewczenko pokaże jednak Dolę pojednaną z transcendencją twórczą, z poetyckim spełnieniem mistrza słowa, oraz Dolę zniesioną, pokonaną przez trud moralny i chrześcijańską ofiarę. W *Hajdamakach* tymczasem Dola osacza zbuntowany lud, czyniąc jego działania szalonymi i jałowymi – a w każdym razie bezowocnymi dla tych, którzy w samej rebelii uczestniczą.

Kobzarz – jako wieszcz Ukrainy – jawi się od razu u Szewczenki w niezwykle bogactwie przymiotów i ról. Tytułowy bohater *Perebendii* (1839), śpiewak chodzący od wsi do wsi, ma w swym repertuarze dumy i dumki, pieśni obrzędowe, legendy o świętych, ale też ballady dziadowskie czy pieśni żołnierskie. To „dziwak”, „cudak”, człowiek dwoisty: bezdomny biedaczyna i wszystkim znany brat łąta; poeta wesela i smutku, centralna postać w ludzkiej gromadzie i ktoś ze wspólnoty duchów; człowiek z tego

²⁹ H. Werwes, *Tam, gdzie lkwę srebrne fale płyną...*, s. 121.

³⁰ W II części *Dziadów* Mickiewiczowskich wyraża tę koncepcję pierwsza sentencja: „[...] Kto nie doznał goryczy ni razu, / Ten nie dozna słodczy w niebie”.

świata i z zaświatów³¹. Na uruchomione tu folklorystyczne tradycje nakładają się jeszcze odcienie romantycznego indywidualizmu: poeta ma kondycję pokrewną widunom czy znachorom; dzieli los żebraka, sieroty, zhańbionej panny, osoby pomyłonej, wioskowego cudaka; wreszcie – zaznaje odrzucenia jako człowiek o nietypowej wrażliwości, wiernej pamięci, pogłębionej tożsamości. Ta wybitnie bogata konstrukcja symboliczna i estetyczna pozwala Szewczence od początku rozwijać w twórczości kilka nurtów tematycznych. Kobzarz staje się i ludowym śpiewakiem Doli, i zwiastunem buntu społecznego, i piewcą hetmańskiej Kozaczyzny (*Iwan Podkowa*, *Gamalej*), i lirykiem współczesnej, wyobcowanej i skłóconej wewnętrznie, egzystencji jednostkowej.

Twórczość Tarasa Szewczenki bywa prezentowana często zgodnie z periodyzacją biografii twórczej: poezja wczesna – faza „trzech lat” (1843–1845) – czasy więzienia i zesłania – lata ostatnie. To zabieg w pełni uzasadniony; jednak w toku porządkowania problematyki tego poetyckiego dorobku narzuca się zasada systematyzacji tylko w części zbieżnej z tokiem biografii. Kobzarz jako model wieszczki Ukrainy pozostaje niezmiennie ważny od początku do końca, choć pojawiają się z czasem jeszcze przynajmniej dwa ważne media Szewczenkowskiej poezji narodowej. Będzie to wieszcz-historiozof, który przemówi już w cyklu *Trzy lata* i w najważniejszych swych wypowiedziach będzie mieszał środki tzw. misterium (profetycznej paraboli), pamfletu politycznego (z silnym komponentem groteski) oraz posłania (czy też orędzia, kazania, testamentu). W poematach takich jak: *Sen. Komedia* (1844), *Wielki loch. Misterium* (1845), *Kaukaz* (1845), *Do umarłych i żywych i nienarodzonych rodaków moich [...]* (1845) Szewczenko znakomicie jednoczy między innymi inspiracje polskiego i rosyjskiego poematu bajronicznego, *Dziadów* drezdeńskich czy poezji Rosjan, inspirowanej przez temat i gatunki biblijne³². Bajroniczny sarkazm, prometeistyczny protest, patriotyczne orędzie, wizja fantastyczna, groteskowy oniryzm czy stylizacja profetyczna służą tu rozważaniu dziedzictwa historycznego, wyświetlaniu współczesnego stanu ducha rodaków i projektowaniu przyszłości opartej na wartościach sprawiedliwości, wolności, Prawdy. Prawda zaś – jak formułuje to Włodzimierz Mokry –

[...] była dla poety nie tylko pojęciem „teoretycznym”, służącym poznaniu, ale i prawdą mającą wartość użyteczną, związaną z działaniem praktycznym, a więc funkcjo-

³¹ Znamienny jest motyw śpiewania na mogiłach stepowych, obiektach mających usytuowanie graniczne. Także Jan Matejko sportretował Wernyhore na stepowym kurhanie, sytuując go w określonym kontekście symbolicznym. Zob. M. Porębski, *Artysta i sacrum* [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 125–129.

³² Wpływ III części *Dziadów*, o którym szeroko mówi cytowana tu literatura przedmiotu (Jakóbiec, Werwes), jest niewątpliwy i wszechstronny, jednak o charakterze profetyzmu w tej fazie twórczości Szewczenki zadecydowały raczej inspiracje rosyjskie. Mickiewicz przeprowadza bardzo konsekwentną sakralizację i eschatologizację historii wokół mesjanistycznej koncepcji Sceny V poematu drezdeńskiego. Inny typ profetyzmu, bardziej politycznie instrumentalny, mamy np. w literaturze francuskiej i rosyjskiej. W tej ostatniej – jak podkreśla B. Mucha – „Biblijna tematyka i frazeologia, odpowiednio przetworzone, dawały możliwość wypowiadania się na aktualne tematy polityczne bez ingerencji cenzury [...]”; *Inspiracje biblijne w kulturze rosyjskiej epoki romantyzmu*, Łódź 1998, s. 126.

nującą jako sprawiedliwość i niezbędna część systemu dążącego do sprawiedliwego życia ludzi³³.

Traumatycznym obrazem historiozoficznym pozostaje w tym obszarze poezji Szewczenki – rozkopana w Subotowie z carskiej woli siedziba i mogiła Bohdana Chmielnickiego, przywódcy, który – według respektowanej przez piewcę narracji – zaprzedał Rosji dobro Ukrainy.

Historiozofia, zbudowana na kanwie *Historii Rusów* oraz w toku sporów ideowych w Bractwie Cyrylometodyjskim, wydaje się w późniejszych fazach twórczości Szewczenki podlegać modyfikacjom nienaruszającym istoty koncepcji. Przesuwa się natomiast punkt ciężkości w posłudze narodowej wieszczka Ukrainy. Staje się on rzecznikiem pogłębionego profetyzmu (*Neofici. Poemat*, 1857; parafrazy biblijne), opartego na przykładach heroizmu męczenników chrześcijańskich, na idei przeświecenia polityki Prawdą Chrystusową (idei znajdującej m.in. wyraz w *Księgach żywota narodu ukraińskiego*) oraz na przeświadczeniu o zwycięstwie chrześcijańskiej ascezy i ofiary nad złą Dolą. Wybitna liryka osobista z czasów więzienia i zesłania oraz z ostatnich lat życia Szewczenki ujawnia szlachetną spójność między dążeniem poety do wewnętrznej sublimacji, ładu duchowego, pojednania z przeżytym losem, a rolą proroka – budziela moralnego, za którą wieszcz Ukrainy musiał wziąć pełną osobistą odpowiedzialność...

W duchu koncyliacyjnego profetyzmu kończy się liryczne posłanie *Do Polaków*, powstałe w sześć lat po *Hajdamakach*: „I tak, Polaku, druhu, bracie [...] Podajże rękę Kozakowi / I serce swe do niego przychyl, / I razem w imię Chrystusowe / Odbudujemy raj nasz cichy”³⁴. To może nie jest bez znaczenia, że wiersz skierowany do braci Lachów należy do pierwszych utworów Szewczenki, w których pojawia się tak ewangelicznie czysty ton prorocki. I że jeszcze za życia wieszczka Ukrainy polski druh włoży mu na skronie poetycki wawrzyn i wieniec męczeństwa: „Dwa masz wieńce, mój lirniku, / Poety i męczennika”³⁵. Adresatem liryku *Do Polaków* (1847) był Bronisław Zaleski, nie krewny, tylko imiennik Bohdana. Należał on wraz z cytowanym wierszopisem Edwardem Żeligowskim, wraz z Zygmuntem Sierakowskim, w przyszłości bohaterem powstania styczniowego, do najbliższych polskich przyjaciół ukraińskiego poety-męczennika. Kontakt z autorem *Ducha od stepu* nawiązał Bronisław Zaleski w roku 1859 i od razu podjął w korespondencji z polskim piewcą kozackim tematykę szewczenkowską. Wspominał między innymi o wspólnej z przyszłym twórcą *Neofitów* lekturze, „w stepowych wędrówkach”, poetyckiego apokryfu Bohdana pt. *Przenajświętsza Rodzina*³⁶. Ten poemat ukazał się w poznańskim wydaniu zbioro-

³³ W. Mokry, *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu...*, s. 111.

³⁴ Przekł. J. Jędrzejewicza [w:] T. Szewczenko, *Wybór poezji*, s. 215, w. 24, 28–31.

³⁵ A. Sowa [E. Żeligowski], *Do poety ludu* [w:] *idem, Poezje*, Petersburg 1858, s. 165.

³⁶ Zob. J. Tretiak, *Bohdan Zaleski na tulaćwie. Życie i poezja na tle dziejów emigracji polskiej, cz. II: 1838–1886*, Kraków 1914, s. 390 i 388–394, *passim*. Wcześniej, w 1845 r., przekazywał Bohdanowi informacje o Szewczence siostrzeniec – Ludwik Jankowski (zob. *ibidem*, s. 388).

wym *Poezji* Zaleskiego (1841–1842) – jednym z kilku takich większych wydań; zainteresowani Bohdanem Ukraińcy, może i sam Szewczenko, mogli sięgać w zbliżonym czasie po edycje: wileńską (1838), lwowską (jw.), paryską (1841) czy petersburską (1851–1852). Z kolei twórca *Złotej Dumy* czytał ocenzonego *Kobzarza* z roku 1860. Napisał wówczas: „poezje te napęliły me serce niewysłowioną lubością...”³⁷. Wkrótce potem uczcił własnym orędem polsko-ukraińskiego „miru”, wierszem mocnym jak dzwon cerkiewny, mogiłę Tarasową pod Kaniowem.

Literatura

- Juliusz Słowacki. *Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999.
- Kamionkova J., *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX w. Studia*, Warszawa 1970.
- Kozak S., *U źródeł romantyzmu i nowożytnej myśli społecznej na Ukrainie*, Wrocław 1978.
- Markiewicz H., *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985.
- Mokry W., *Literatura i myśl filozoficzno-religijna ukraińskiego romantyzmu. Szewczenko, Kostomarov*, Kraków 1996.
- Słowacki J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.
- Stankiewicz-Kopeć M., *Między klasycyzmem a romantyzmem. Młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Kraków 2009.
- Szewczenko T., *Kobziarz*, przeł. P. Kupryś, Lublin 2008.
- Szewczenko T., *Wybór poezji*, oprac. M. Jakóbiec, Wrocław 1974.
- Werwes H., *Tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 1972.
- Zaleski J. B., *Wybór poezji*, wstęp B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985.

³⁷ *Ibidem*, s. 392.